



CyP

Revista Cambios y Permanencias

Publicación multi e interdisciplinar
orientada a los estudios sociales

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación

Vol. 8, Núm. 2, pp. 618-634 - ISSN 2027-5528

Imaginario urbano y narrativas fílmicas. Quito recorrido desde el lente

Urban imaginary and film narratives.
Quito through the lens

Sofía Luzuriaga Jaramillo

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

orcid.org/0000-0001-6747-4030

Recibido: 1 de octubre de 2017

Aceptado: 1 de noviembre de 2017



Grupo de
Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación

Imaginario urbano y narrativas fílmicas. Quito recorrido desde el lente

Sofía Luzuriaga Jaramillo
Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

Licenciada en Ciencias Históricas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación de Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito-Ecuador. Doctoranda del programa de Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio en la Universidad de Murcia-España. Docente agregada y directora de la Escuela de Ciencias Históricas de la PUCE. Representante del Área de Historia de la PUCE en el Proyecto *Tuning América Latina: Innovación Social y Educativa*. Sus intereses investigativos incluyen a los estudios de la cultura, la construcción de imaginarios históricos, el espacio urbano y el medio ambiente. Ha trabajado sobre análisis del discurso, migraciones intraterritoriales, manejo del agua y manejo de la energía.

Correo electrónico: siluzuriaga@puce.edu.ec

ORCID ID: orcid.org/0000-0001-6747-4030

Resumen

La presente comunicación estudia la relación entre imaginario urbano y narrativas fílmicas partiendo de una comprensión histórico-procesual y de una perspectiva de construcción visual dinámica. Se centra en los largometrajes de ficción de realizadores ecuatorianos de los últimos años, que remiten a la ciudad capital andina, Quito, no como un entorno tangencial, sino como un espacio protagónico. Se lee este espacio desde la panorámica ofrecida por una cámara que se apropia de los “lugares simbólicos”, y desde los trayectos de los personajes que habitan la urbe y viven las calles ofreciendo códigos de lectura compartidos.

Palabras clave: Giro crítico, fuente audiovisual, “lugar simbólico”, íconos referenciales, trayectorias

Urban imaginary and film narratives. Quito through the lens

Abstract

The following paper presents the link between urban imaginary and film narratives, understanding it from a conception that involves both historical processes and dynamic visual constructions. It focuses on fiction films produced in the last years by Ecuadorian directors, that grasp the Andean capital, Quito, not as a tangential element of the décor, but as a center stage. This space is read from the panoramic offered by the lens that captures “symbolic places,” and character trajectories that inhabit the city and give life to the streets offering shared reading codes.

Keywords: Critical turn, audiovisual source, “symbolic place”, referential icon, trajectory

Apertura

Con el giro crítico que se dio en la disciplina histórica hacia las primeras décadas del siglo XX, la primacía de la fuente escrita se resquebrajó, y con ella el bronce que ayudó a erigir. El planteamiento de la historia-problema marcó un quiebre con la tradición positivista que construyó el relato histórico hasta entrado en siglo XX, con más o menos fuerza y duración dependiendo del contexto espacio-temporal. Una vez hilvanado el eje transversal de esta nueva tendencia crítica, el quehacer histórico estuvo y ha estado indefectiblemente tejido con el presente, con sus incertidumbres, con su necesidad de transformación, con las formas sociales, económico-productivas y culturales que son huella de las sociedades humanas en el tiempo.

Para hacer pensables, históricamente, estos temas de estudio desde la crítica, las fuentes y metodologías debieron ampliarse. Justamente, a la sombra del monumento estaban personas sin nombre y sin expediente en el archivo, formas de producción desatendidas del relato, relaciones de poder grisáceas y absorbidas por instituciones laicas o religiosas, espacios dinámicos que eran vistos como el trasfondo inmutable de sucesiones bélicas y conflictos políticos.... A la sombra del monumento sucedía, pues, una serie de procesos que quedaban fuera del metarrelato nacional de la Historia. Para aprehenderlos, la práctica investigativa debió releer fuentes supuestamente agotadas e incorporar otro tipo de registros materiales.

De esta manera, junto con nuevas preguntas, nuevas fuentes se añadieron a la explicación. Escritos oficiales nuevamente estudiados, caligrafías esgrimidas como testimonios involuntarios, fuentes visuales, audiovisuales y orales encontraron un espacio de decir renovado, que necesitó, asimismo, de una fuerte renovación metodológica. Los investigadores debieron mirar a otras disciplinas y aplicar –comprobando la pertinencia del modelo- métodos y técnicas de lectura de estas huellas. Y no solamente de técnicas, sino de todo un bagaje conceptual construido fuera de la disciplina que entró en diálogo –áspero a veces- con los planteamientos de la Antropología, la Geografía, la Lingüística, la Sociología... La disciplina histórica se fue tejiendo con el presente, con su heteroglosia y su pluralidad de manifestaciones, debiendo atender a las huellas específicas de un contexto dado. En palabras de uno de los principales responsables del giro crítico de la Historia:

“Para entender las sociedades de hoy ¿quién cree que basta la lectura detenida de los debates parlamentarios o de las piezas de cancillería? ¿No se debe también saber interpretar un balance bancario, texto más hermético para el profano que muchos jeroglíficos? ¿Se aceptará que el historiador de una época en la que reina la máquina ignore cómo se constituyen y modifican las máquinas?” (Bloch, 2001, p. 89).

La interpelación de esas líneas ha calado hondo en la práctica investigativa, y se ha juntado a distintas perspectivas historiográficas que encuentran su núcleo en una comprensión desde la procesualidad material. La Historia que toma como base esta premisa, ancla su

reflexión en el terreno crítico de lo social, lo político y lo económico, para leer a las distintas sombras bajo el monumento.

La pluralidad de actores sociales anónimos –otrora fuera de la narrativa histórica- encuentra cabida. Las relaciones de poder dejan las paredes institucionales para leerse en las condiciones de producción y reproducción en complejos tejidos de lo político. Así también, el entorno se mira bajo el nuevo lente del espacio dinámico, de habitabilidad y transformación problemática del medioambiente... Distintas vetas de la disciplina histórica se ocupan de estos planteamientos: la Historia Cultural es una de ellas. Sus trazados son particularmente conducentes a lo interdisciplinario y en ellos afincaremos nuestra reflexión.

Como venimos sugiriendo, se tratará de una reflexión de corte histórico, que tomará en cuenta otro tipo de registro material para leer dinámicas de manifestación cultural. En efecto, trataremos sobre la ciudad en las narrativas fílmicas, específicamente de la construcción de imaginarios urbanos en largometrajes de ficción. Seguiremos así la voz interpelante de principios del siglo pasado para historiar acorde con los materiales de nuestra época, acorde con las especificidades de su huella.

De esta forma, como estudio de caso¹ analizaremos aspectos clave de largometrajes de ficción de realizadores ecuatorianos que permiten rastrear huellas audiovisuales que visibilizan a la ciudad de Quito –capital del país andino-, no como entorno tangencial, sino como espacio protagónico. De esta manera, veremos al entorno de la ciudad desde una panorámica de altura, y desde una comprensión procesual de su construcción en el imaginario urbano. Y, asimismo, nos enfocaremos en la vivencia del espacio urbano desde el trayecto de las personas que lo habitan.

¹ Se trata del estudio de caso que construye la investigación sobre “Estudios Sociales de la ciudad de sus productos audiovisuales”, fases I y II, 2014-2016, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Ciencias Históricas y Escuela de Sociología.

Panorámica: una ciudad de altura

Al observar un determinado lugar, la vista que tengamos de este dependerá de donde estemos situados. Si nos encontramos en una prominencia geográfica o en un edificio de alguno de los sectores modernos de la ciudad de Quito, es probable que tengamos una vista panorámica de un lugar público como el centro histórico, que incluirá elementos icónicos de su identificación, provenientes sobre todo de su traza colonial –plaza de San Francisco, plaza de Santo Domingo, Basílica- o de su geomorfología –relieve distintivo de calles estrechas, el monte de El Panecillo, delimitación inapelable de la cordillera de los Andes, elevación brújula del ahora inactivo volcán Guagua Pichincha.

¿En dónde más encontramos esta panorámica de altura para la capital del Ecuador? En la publicidad turística televisiva o en ciertos momentos clave de los relatos en los largometrajes de ficción, por citar dos. En estos productos culturales que nos remiten a la ciudad, se construye una panorámica de altura particular que requiere de una ‘activación por narrativa’, si pudiéramos resumirla de tal manera. En efecto, pensemos en un álbum de fotografía familiar, físico o digital. Quedaremos inexpugnablemente fuera de la comprensión de quiénes y qué conforman un cuadro fotográfico si no existe un narrador que dote de historicidad, sentido y pertinencia a los distintos elementos de una fotografía. De esta suerte, la imagen se comprende desde una ‘activación por narrativa’.

Asimismo, los elementos de una panorámica de ciudad se comprenden desde la narración que de ellos se ha hecho con anterioridad, y que los dota de una profundidad histórico-cultural en donde existe un componente del trayecto implícito: alguien, antes, observó y nos plantea observar desde una construcción imaginaria de la ciudad. En este punto, se perfila posible una categoría venida de un decantamiento de largo aliento en lo tocante al entrecruce la memoria y la historia: nos referimos a los “lugares de la memoria” trabajado por Pierre Nora y los más de cien historiadores asociados a ese proyecto de varios volúmenes y varios años de pesquisa e interpretación. En efecto, si bien Nora advierte, y con razón, del contexto específico de producción de ese término para comprender coherencias de “ensamblaje”, las reflexiones que conducen a entender “una historia que no se interesa por la

memoria como recuerdo, sino como economía general del pasado en el presente” (Nora, 1998, p. 26) son, necesariamente, interpelantes y reclaman un estudio de sus posibilidades metodológicas para el caso que nos ocupa. Sin embargo, esto corresponde a un momento posterior de análisis que se ligará a una contrastación con otro término, venido de la Geografía Crítica, el de “lugar simbólico”:

“Más allá de su función práctica, por su forma y por la manera en que es usado, un lugar tiene un contenido social compuesto que puede ser expresado en términos simbólicos, y estos, a su vez, están determinados por circunstancias históricas en las que fueron empleados. [...]. Todos los lugares, porque son significativos, llevan consigo algo más que la extensión material que los constituye. [...]. Solamente los lugares identificados como simbólicos por un número determinado de individuos son reconocidos como tales, y es en esta dinámica de reconocimiento que un grupo puede darse a sí mismo una identidad” (Monnet, 2016, pp. 2-3).

En las fuentes audiovisuales estudiadas existen lugares cargados de memoria y semántica. Estos lugares están habitados por lo que podríamos llamar ‘íconos situacionales básicos’ con los que inicia el relato filmico, con los que pausa para emprender otro momento de la trama, con los que cierra para saturar al entorno visitado. Abre así El Panecillo – elevación geográfica media de la ciudad de Quito- en el filme *Cuando me toque a mí o en Fuera de juego*,² enlazado en seguida con otros elemento de la urbe. Así la Basílica del Voto Nacional –construcción religiosa de corte neogótico- se despliega arquitectónica en *A tus espaldas* o se muestra nocturna en *El facilitador*...³ La elección de tomas panorámicas en distintos momentos de la narrativa fílmica, nos remite a una espacialidad codificada que sitúa, mediante identificación de íconos culturales y naturales, a quien lee la ciudad. Sin una comprensión previa, por recorrido, estos elementos del entorno se vaciarían de profundidad

² Venegas P. y Parra, I. (productores) y Arregui V. (director). (2008) *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadu Films.

Muriel, A. (productor) y Arregui V. (director). (2002). *Fuera de Juego*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadu Films / Bochinche Cine.

³ Aguirre, R. (productor) y Jara T. (director). (2011). *A tus espaldas*. Ecuador: Abre Comunicación / Urbano Films / TFM Studio.

Parra, I. (productora) y Arregui V. (director). (2013). *El facilitador*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Geoimagen Chile, Blackbox Studioz.

histórico-cultural y perdería sentido su centralidad en la narrativa fílmica de quienes imaginan a la ciudad desde la cámara.

Con la identificación hecha desde una panorámica de altura, la narrativa se va asentando en una suerte de damero desbordado de la ciudad; la cámara baja a pie de tierra. Comienzan a aparecer en la pantalla los trazos y los nombres necesarios para realizar un abanico cerrado de trayectos urbanos. Como espectadores, nos detenemos en los puntos nodales de la reconstrucción simbólica de los lugares de la ciudad. Nos lleva fílmicamente a ellos una ambulancia que recorre las calles, distintos paseantes que vivifican los trajines, un bus, un automóvil, cortes y estampas de lugares cargados de identidad.

Esta combinación orquestada entre tomas panorámicas y tomas a pie de tierra remite a una lógica de planos dinámicos. De hecho, podría ser comprendida como la construcción de representaciones planimétricas en clave de lenguaje fílmico; una representación que en la construcción audiovisual levanta una cartografía distinta, viva, hecha de alejamientos y acercamientos a íconos situacionales básicos y elementos de familiaridad, y crea una codificación compartida, legible para distintos actores sociales, desde las semantización adquirida por trayecto cultural. Así, estas representaciones encuentran puntos de confluencia con los planos anteriores al discurso científico moderno: figuras, marcas, símbolos, que sugieren leer la información en un vaivén de alejamiento-acercamiento; a leerla desde una panorámica tendiente al descenso, para comprender trayectorias, itinerarios, nombres que permitan dar sentido, dar verosimilitud a lo narrado:

“Particularmente si tomamos al ‘mapa’ en su forma geográfica actual, parecería que en el período marcado por el nacimiento del discurso científico moderno (siglos XV-XVII), lentamente se fue despojando de los itinerarios que fueron la condición de su posibilidad. [...] Del siglo XV al XVII, el mapa se autonomiza. Sin duda, la proliferación de las figuras ‘narrativas’ que lo amoblaron durante largo tiempo (navíos, animales y personajes de toda especie) no lo privaron de su función de indicar operaciones –de viaje, de guerra, de construcción, políticas o comerciales- que hacen posible la fabricación de un plano geográfico. Lejos de ser ilustraciones, glosas icónicas del texto, estas figuraciones, como fragmentos de un relato, marcan en el mapa las operaciones históricas de las que resultan.

De esta forma, el velero sobre el mar dice sobre la expedición marítima que permitió la representación de las costas. Equivale a un descriptor e tipo ‘trayecto’. Pero el mapa gana, progresivamente, en detrimento de estas figuras; coloniza el espacio; elimina poco a poco las figuraciones pictóricas de las prácticas que lo produjeron” (De Certeau, 1990, pp. 177-178).

En esta suerte de representaciones planimétricas en clave de lenguaje fílmico, las figuraciones pictóricas vuelven a poblar los lugares cargados de sentido: en el damero de la ciudad, sus calles y su geomorfología, se recorre la ciudad desde la narrativa de sus vivencias y el espectador decodifica esta información. Cuando no puede hacerlo, pone –a la usanza de los primeros planos- un metafórico *Hic sunt dracones*, allí donde residen los dragones, los monstruos de lo incognoscible, de la ciudad que no puede leer porque no está semantizada en su trayecto.

Si realizamos un ejercicio de reconstrucción diacrónica de material planimétrico de la ciudad de Quito, al menos desde el siglo XX, veremos planos levantados en homenaje a gestas cívicas, trazados para la administración de los servicios públicos, auspiciados por las empresas pujantes del momento... Sobre todo, veremos a una ciudad que ha crecido exponencialmente en hectáreas y en habitantes, en íconos histórico-culturales y en el manejo desde la institucionalidad de estos elementos. Para 1983, el Instituto Geográfico Militar en su “Plano de nomenclatura y sectorización y distritos”,⁴ nos presenta una ciudad tensada entre sus coordenadas Norte y Sur (entre Carcelén y La Arcadia), y desbordada hacia el callejón andino entre Oriente y Occidente. Quito inunda al monte Itchimbia, se derrama más allá de los brazos de la quebrada de El Batán y sube, hasta el alto barrio de El Tejar, en las faldas del Pichincha que ya no cabe como trazo de monte sino como insinuación de terrenos aún baldíos.

De esta manera, el imaginario urbano se alimenta y desborda, a su vez, los medios tradicionales de proyección imaginaria a escala panorámica de la ciudad. Al plano tradicional se traslapa uno actual y de lenguaje propio para el *homo videns*. Los elementos identificados

⁴ Un análisis y reproducción de planos referentes a la ciudad de Quito desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX, se puede encontrar en Ortiz Crespo (2007).

sobre el plano de la ciudad devienen, en la pantalla, referentes del trayecto de los personajes. Su semantización es otra, sus productores son otros. La narrativa fílmica desciende hasta dejarnos sentir la textura de la ciudad.

Habitabilidad del espacio urbano desde sus trayectos

“La historia comienza a ras del suelo, con los pasos.”

De Certeau, 1990, p. 147.

La ciudad está habitada por voces que la codifican y trayectos que la dibujan, con lápiz grueso, de punta rota, con sonidos que hierven y se derraman en las calles. Es un *espacio* cambiante, zurcido por los recorridos de quienes la habitan. Caminando, subidos en bus, conduciendo, esperando en la parada, escapándose en un parque, haciendo sala de la vereda: quienes la habitan le dan forma y sentido, hacen que adquiera lugares simbólicos, orientaciones Norte-Sur, barrios propios y ajenos.

En Quito, siempre El Panecillo, alambres de luz y de telefonía negros tendidos y enmarañados en postes vetustos, pavimento, adoquín, taxis, ruido, anuncios, grafitis, comida, saturación y vacío, alcohol... En Quito, camas, veladores, la cobija gruesa, el hacinamiento, el adorno de cerámica, el cuadro dimensionado para pared de casa moderna, el césped limpio, el perro de raza-casa, el alcohol... ¿Dónde se ve ese Quito? En las huellas que dejan quienes lo recorren. En este caso, en las huellas de los personajes creados en filmaciones, en narrativas que dejan ver y oír el lápiz grueso y la calle hirviendo.

Se trata, entonces, de una suerte de itinerario escrito en varias versiones desde distintos relatos. La ciudad se escribe y rescribe desde sus versiones aceptables, y transmite versiones de sus imaginarios. Pese a esta multiplicidad de relatos encarnados en los trayectos de sus personajes, pensamos que el relato fílmico mantiene una representación estable con iconografías epocales que coexisten. Nuestra interpretación apunta a un mantenimiento/desconstrucción/crítica de lectura icónica básica del espesor histórico-cultural

para situar al espectador. De ahí que, de nuevo, el planteamiento desde la Geografía Crítica de “lugar simbólico” se prefigure angular.

Angular pero no exento de complejidades. Justamente, al tratar con las nociones de lugar, espacio y territorio, desde una perspectiva inter y multi disciplinaria, nos encontramos con una serie de entrecruces y distancias en sus definiciones. Desde el análisis de lo cultural ligado a lo histórico, en la voz de Michel de Certeau tenemos lo siguiente:

“Es un lugar el orden (cualquiera que sea) según el cual elementos son distribuidos en relaciones de coexistencia. Consecuentemente, se encuentra excluida la posibilidad de encontrar, a la vez, dos cosas en un mismo sitio. La ley de lo ‘propio’ reina: los elementos considerados están los unos al lado de los otros, cada uno en una ubicación ‘propia’ y distinta que lo define. Un lugar es entonces una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (De Certeau, 1990, p. 173).

Respecto de la comprensión del espacio, en el mismo autor, encontramos esta aproximación:

“Existe un espacio a partir del momento en el que tomamos en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variabilidad del tiempo. El espacio es un entrecruce de movilidades. Se trata de algo animado por el conjunto de movimientos que en él se despliegan. Un espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como unidad polivalente de programas conflictuales o proximidades contractuales. [...]. En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta manera, la calle definida por el urbanismo es transformada en espacio por los peatones. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica de un lugar que constituye un sistema de signos –un escrito” (De Certeau, 1990, p. 173).

Otros autores, desde la Antropología Urbana, apuestan por el acento comunicacional de la noción de territorio:

“Territorio fue y sigue siendo un espacio donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que aquel nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma, es darle identidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo. [...] las nociones de límite y borde, no solo lingual, sino visual; la de mapa, croquis y su reconstrucción en los sujetos territoriales; la de centro y periferia, quizá también en tanto que marca o demarcación territorial, y sus nuevos enfoques de circuito y frontera; la noción de punto de vista ciudadano, como focalización narrativa donde los habitantes enuncian sus relatos que por ahora podremos llamar escuetamente como urbanos, y, en fin, la representación de la ciudad o parte de ella, donde la ‘puesta en escena’ de una representación nos devuelve el foco desde dónde y cómo se mira el territorio.” (Silva, 1994, pp. 48-49).

De esta manera, si bien anclamos nuestro examen en la noción de “lugares simbólicos”, pensamos que es necesario un entrecruce y definición complementada con los aportes de otras disciplinas –aquí solo evocado- con los acentos representacionales y comunicacionales, además de la contrastación ya indicada con “lugares de la memoria”. En esta sección –y con lo dicho- nos ocupamos de lo que posibilita la ciudad como un hervidero de voces y trayectos que, conforme se pronuncian y se forman, van creando la habitabilidad de la urbe. De hecho, el hilvanar de lugares simbólicos en una trama narrativa permite entrever, desde la práctica, la capacidad de agencia de los sujetos sociales en los recorridos de la ciudad.

Al poner el acento en este punto, pensamos abandonar el peligro de leer a la ciudad como un damero, como un telón de fondo o como una plataforma inmóvil. Al poner el acento en este punto, ratificamos una panorámica de descenso, de textura, de pasos que zurcen la ciudad desde los distintos recorridos: esa es una característica que nos permite la fuente audiovisual en cuestión –largometrajes de ficción-, y que la hace actuar como una suerte de testimonio. Testimonio no tanto del cineasta y su vivencia estética, sino de los personajes que llevan la lente de la cámara por donde su devenir transita. De ahí que, a continuación, veamos a los personajes como portadores de imaginarios urbanos, en tanto que andantes de la ciudad que construyen.

Por su construcción profunda de los personajes desde su habitabilidad, tomemos, por ejemplo, al filme *Cuando me toque a mí*. Uno de los roles protagónicos recae en el personaje de un médico legista que es, en realidad, el trayecto de la síntesis. Justamente, en él convergen los conflictos de la ciudad: resueltos, irresueltos, por resolver. Ligado a él está otro personaje: la madre, que también en *Canallas*,⁵ bajo la figura de la abuela, representa la constante irrupción a la intimidad, a las decisiones personales, a las prácticas como individuo actuante... Irrumpe en la intimidad de seres que se quieren modernos y que, sin embargo, no llegan a serlo. Por otra parte, están los trayectos de los conductores de taxi, específicamente de la Cooperativa Carchi, que son los que llevan a los personajes –y al espectador/lector- por los vericuetos de la ciudad, por los trayectos palpables de una vivencia del andar en las calles: itinerarios cosidos desde la práctica.

Hasta aquí, se trata de personajes que codifican y decodifican la ciudad y sus lugares simbólicos; pero en ellos no se detienen los recorridos. En efecto, hace falta ese otro, ese extraño, que pone de manifiesto la construcción de la lectura de una ciudad andina, opuesta a una naturalización del entorno, a lo ‘evidente’. Entran en esta perspectiva dos trayectos: el del recién llegado costeño y el del colombiano, migraciones intraterritoriales e interterritoriales en el sentido geográfico-físico. Nos detendremos en el primero, en su viaje iniciático de encuentro con la urbe.

La fuerza que tiene la imagen del recién llegado a la urbe atraviesa los distintos relatos de la ciudad, desde las voces académicas que analizan su inserción en la capital, pasando por los relatos de viajeros y llegando a la crónica periodística. El recién llegado es ese otro que es parte de lo que soy –en el imaginario de nación, en este caso ecuatoriana-, pero que pone de manifiesto la diferencia, la distancia, el constructo. Remite a las primeras décadas del siglo XX, cuando la capital se va erigiendo como polo de migración intraterritorial, entre otros, por los servicios y posibilidades de empleo que ahí se van perfilando. Remite, pues, a ese recién llegado inquilino que desborda la capacidad de las casas particulares, transformadas en renteras, presionadas por las autoridades para adaptarse a los criterios modernos de

⁵ Estupiñán, G. y Luzuriaga, C. (productores) y Franco C., Coral López, D., Valencia, N. y Fegan, J. A. (2009). *Los canallas*. Ecuador: INCINE.

habitabilidad, desprestigiadas exponencialmente en lo que es hoy el centro histórico, que poco a poco deja de ser la residencia de los sectores pudientes que migran hacia el Norte, sin inquilinos.

En efecto, las columnas estadísticas demográficas ya no pueden esconder a un número de habitantes que crece exponencialmente y para que el que la ciudad no da abasto. La ciudad debe crecer más allá de su centro: irse al Norte para guardar ‘distancia de clase’, irse al Sur para crear nuevos espacios: el parque de La Alameda y El Panecillo ya no son límites, sino íconos de antiguas hectáreas que bordeaban lo cognoscible por la razón del gobierno local y su administración de la urbe. Los nuevos venidos y los viejos vecinos relocalizados matan dragones a diestra y siniestra –entiéndase de Sur y a Norte- para crear espacios desde su vivencia; luego el mapa borrará sus figuraciones.

Ciertamente, la dicotomía Norte/Sur es una constante en los filmes que se construye desde los personajes. En *Cuando me toque a mí*, ejemplo escogido en esta ocasión, los muertos que el médico legista examina son el lugar metafórico de síntesis donde se resuelven, o no, las contradicciones de este habitar urbano específico, tenso entre las dos fronteras. El Sur, desde los trayectos de sus personajes, se esboza como lo vivencial de lo práctico ante la necesidad. Se esboza también como hecho de capas y ética de la reciprocidad: el recién llegado es acogido allí, iniciado en sus códigos y potencialidades por allegados que lo leen y lo construyen desde capas ya consolidadas de accionar; para mantenerse en esta espacialidad, el recién llegado debe ser recíproco y actuar de acuerdo con lo que se espera de él en la trama, en el itinerario de la vivencia.

El Norte, construido por los personajes de este filme, es el espacio de las irrupciones reflexivas: de la autorreflexión y de la reflexión acerca de la ciudad. Así, en una de sus conversaciones con su ayudante, dice el médico legista: “... esta ciudad no necesita respuesta; esta ciudad necesita crearse verdades. Solo esperemos que los volcanes hagan bien su trabajito, ¿no?”. En esta frase, retrotrae a un ícono de la ciudad que, para su identificación, requeriría conocimiento histórico-cultural pertinente: ciertamente, parecería evocar lo que habría dicho la nombrada santa Mariana de Jesús, “santa Marianita de Jesús”, hace siglos de

construcción identitaria ya, y la paráfrasis que se ha hecho de su máxima: que el país no perecerá por los volcanes sino por sus malos gobernantes... Opinión investida de hábitos, llega, transfigurada, leída desde la voz del personaje del médico legista, quien reflexiona sobre lo que necesita o no la ciudad. Encontramos un tipo de enunciado que contiene una voz autorizada, legitimada para emitir ese tipo de opiniones, como justamente tendría un ser moderno, que se quiere moderno, de clase media alta, como el médico legista.

Para perfilar un análisis de habitabilidad de acuerdo con trayectos de personajes, hemos tomado al filme *Cuando me toque a mí*, por lo ya anotado respecto de la construcción idónea de los personajes desde sus recorridos. Efectivamente, nos ha permitido iniciar con una tarea de categorización de personajes que hemos delineado en este primer acercamiento, y que está relacionada con una comprensión de frontera en los espacios de la ciudad. Esta categorización, empero, requiere incluir otra problemática constante que construye el paso de los personajes por la urbe: el fracaso del proyecto mestizo más allá de su dimensión político-discursiva. Aquí el ejemplo guía será el filme *A tus espaldas*.

El Estado liberal laico planteó un proyecto mestizo de amplísima envergadura que, entre otros puntos, suponía un proyecto civilizatorio y comprendía una serie de binarismos culturales, que se debían solventar (o funcionalizar) bajo el lema del progreso y la modernización. Es decir, se planteó un proyecto de identidad nacional mestiza, aliada a una comprensión de cultura basada en modelos occidentales de desarrollo, por una parte, y asociada con una disolución simbólica de los conflictos de convivencia étnica en los Andes, esto es, de convivencia étnica andina. El resquebrajamiento de este proyecto, desde lo vivencial cotidiano, se exacerbó en los espacios urbanos.

Grosso modo, nos parece que lo anotado es uno de los puntos centrales que *A tus espaldas* pone como eje narrativo fundamental en su protagonista, Jordi Lamotta, antes de apellido de raigambre indígena: Chicaiza. De hecho, el uso metafórico de la Virgen de Quito, Virgen de El Panecillo, y su relación con el personaje condensa este eje de problematización. Justamente, las ‘conversaciones’ que el personaje mantiene con este ícono histórico-cultural en este lugar simbólico son clave: en un reclamo lúcido o enlucido por el alcohol, Jordi le

increpa el darle las espaldas, el no mirar al Sur, el excluirlo de su mirar... La constante búsqueda que tiene el protagonista de la mirada de la Virgen, de ese ícono construido en un tejido denso de material histórico-cultural, la mirada de ese ser avalador de identidad y códigos de un espacio compartido. Conforme Jordi fracasa o triunfa en sus actuares cotidianos, en sus recorridos de la urbe fuera del alcance del “cholómetro”⁶, la Virgen lo mira o lo ignora.

Además, esta mirada se sitúa sobre otro elemento icónico de la ciudad: El Panecillo que, recordemos, en un momento fue el límite Sur de los confines de lo cognoscible. El Panecillo, hito topográfico, que en la cinta aparece también en estas palabras del protagonista que parafraseamos: “La naturaleza dividió a la ciudad de Quito en dos, con un monte que sabía exactamente lo que hacía”. Se dota, pues, a este elemento de una suerte de razón suficiente, de hito de lo que vendrá, de la teleología que llevará a construcción de los espacios recorridos del Sur y del Norte de la ciudad, donde sus personajes y sus problemáticas son amalgama de recorridos, prácticas, construcción y erosión de la ciudad habitada desde las implicaciones de sus usos.

Cierre

Para adentrarnos en las narrativas fílmicas, definitivamente abandonamos a la ciudad plano inmóvil para ir a las texturas de sus itinerarios. Definitivamente, también, debimos dejar fuera del análisis una aprehensión estética del material audiovisual, una inquietud sobre la apropiación generacional de una sintaxis comunicativa o una expectativa sobre el lugar de producción cinematográfico en sí –criterios de selección de tomas y temas.

Lo esbozado en líneas anteriores traduce las temáticas introductorias de estudio en este proyecto amplio de investigación.⁷ Desde nuestra especificidad disciplinar, nos planteamos el

⁶ Remite a una serie de preceptos que guarda el personaje, anotados en un papel que lleva en su auto, para comprobar su alejamiento o acercamiento del ideal blanco-mestizo pudiente.

⁷ Actualmente nos encontramos en la construcción de la tercera fase de investigación.

cometido de comprender la construcción de imaginarios de la ciudad de Quito, integrando a la fuente audiovisual como un registro válido de narrativa en un proceso histórico, y como un documento sensible de cotejo e interrelación en una práctica investigativa.

Ciertamente, ratificamos a la fuente audiovisual como registro, documento, huella fundamental para la comprensión de las dinámicas de la ciudad de Quito, en la reconstrucción de un proceso histórico. En este caso, nos acercamos a ella desde su potencialidad como testimonio. De ahí que, luego de comprender la panorámica de la ciudad desde los planos dinámicos, nos hayamos centrado en sus personajes como portadores de trayectos y vivencias de los espacios de la urbe.

Para adentrarnos en las narrativas fílmicas de la ciudad de Quito, adoptamos el lápiz grueso de punta rota para así recorrerla desde la vivencia, desde el hervidero de voces, y también desde el eco del proyecto, orden, función, utopía del trazo fino del urbanismo y sus rutas por las que los habitantes no transitan sin transformarlas con su paso. Así, hemos estado más bien en la ciudad leída en la lógica del palimpsesto: desde sus distintas versiones y proyecciones, rugosidad constantemente rescrita por quienes practican sobre el lugar la lectura del espacio, en palabras ya citadas y para retomar una idea angular de esta primera fase investigativa.

Bibliografía

Aguirre, R. (productor) y Jara T. (director). (2011). *A tus espaldas*. Ecuador: Abre Comunicación / Urbano Films / TFM Studio.

Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Certeau, M. de. (1990). Relatos del espacio. En. M. de Certeau. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. París, Francia: Gallimard.

- Estupiñán, G. y Luzuriaga, C. (productores) y Franco C., Coral López, D., Valencia, N. y Fegan, J.A. (2009). *Los canallas*. Ecuador: INCINE.
- Monnet, J. (2011). The symbolism of place: a geography of relationships between space, power and identity. En *Cybergeo: European Journal of Geography* [Online], Political, Cultural and Cognitive Geography, document 562. doi: 10.4000/cybergeo.24747
- Muriel, A. (productor) y Arregui V. (director). (2002). *Fuera de Juego*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadu Films / Bochinche Cine.
- Nora, P. (1998). La aventura de Los Lugares de la memoria. *Revista de Historia Contemporánea Ayer*, 32, 17-34.
- Ortiz Crespo, A. (Ed.). (2007). *Damero*. Quito, Ecuador: FONSA.
- Parra, I. (productora) y Arregui V. (director). (2013). *El facilitador*. Ecuador: Caleidoscopio Cine, Geoimagen Chile, Blackbox Studioz.
- Silva, A. (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Venegas, P. y Parra, I. (productores) y Arregui, V. (director). (2008). *Cuando me toque a mí*. Ecuador: Otra Cosa Producciones / Xanadú Films.